

# PUČKO, POPULARNO I POLITIČKO U KAZALIŠNIM PREDSTAVAMA MARINA CARIĆA (KAZALIŠTE I KOMUNA)

*Dubravka Crnojević-Carić*

UDK: 792.071Carić, M.

Mada se bavljenje »pučkim« u kazališnim režijama Marina Carića uglavnom prepoznaje preko njegove dugogodišnje suradnje s Hvarskim pučkim kazalištem, u ovom ću se radu baviti tretmanom pučkog i popularnog, dotičući se fragmenata cjelokupnog redateljskog opusa Marina Carića. I u trenucima kada režira klasike domaće i svjetske dramske književnosti, Carić povezuje teatar i komunu, odnosno zajednicu. Na taj način posredno progovara o premošćivanju granica između popularnog i »elitnog«, o odnosu individualnog i kolektivnog, svjesnog i nesvjesnog, kulturalnog i političkog.

Ključne riječi: Marin Carić; kazalište; popularno; komuna; kolektiv; politika

## 1. UVOD

Mada se bavljenje »pučkim« u kazališnim režijama Marina Carića uglavnom prepoznaje preko njegove dugogodišnje suradnje s Hvarskim pučkim kazalištem, u ovom ću se radu baviti tretmanom pučkog i popularnog, dotičući se fragmenata cjelokupnog redateljskog opusa Marina Carića. I u trenucima kada režira klasike domaće i svjetske dramske književnosti, Carić povezuje teatar i komunu, odnosno zajednicu.

Na taj način posredno progovara o premošćivanju granica između popularnog i »elitnog«, o odnosu individualnog i kolektivnog, svjesnog i nesvjesnog, kulturalnog i političkog.

## 2. IZOLA-CIJA

Kad je pisana monografija o Marinu Cariću – i uopće kada se piše o njegovom redateljskom i drugom kazališnom radu – obično se ističe njegov odnos spram baštine, ali se i razdvaja njegov rad u profesionalnom kazalištu te njegov rad s hvarskom družinom. Dionica njegova rada u Hvarskom pučkom kazalištu osobito je naglašena, što zbog specifične estetike koju su zajedno njegovali u HPK-a, što zbog dugovječnosti predstava koje je radio. No, držim kako se Marin Carić bavio odnosom kazališta i komune, pa tako i pučkim i popularnim, kontinuirano.

Možda je tom specifičnom odnosu spram kazališta i komune razlog baš redateljeva izdvojena **otočka pozicija** (kako bi Carić rekao – »splendid isolation« ili »sjajna otočnost« – kako on to doslovno prevodi).

\* \* \*

Prostor igranja, prostor okupljanja i rituala značajan je prostor. No, u život prostora, ističe Carić, **treba ulagati**: duhom, radom, ali i financijski, materijalno.

Opisujući nastanak hvarskog komunalnog kazališta, Carić spominje kako je, u trenutku kada je ponestalo novca za dovršetak gradnje kazališta, slavni knez Petar Semitecolo, »jednostavno zaplijenio sve prihode s crkvenih dobara za godinu dana i priveo svrsi prostor nad Arsenalom« (Carić, 2005: 379). To također svjedoči o svijesti grada u kojem je crkva pristala na nametnuti danak, »znajući dobro da podizanje kazališta **pridonosi društvenoj ravnoteži i miru među građanima**« (Carić, 2005: 380).<sup>1</sup>

### 3. HVAR – OTOK, KOMUNA, ZAJEDNIČKI PROSTOR

Riječ je o specifičnoj suigri, suradnji članova komune. Carić opisuje hvarsku kazališnu i komunalnu situaciju: »Igramo pred jednom ne tako mnogobrojnom publikom koju, s jedne strane, **gotovo intimno poznajemo** (otočka su mjesta mala), dok je s druge strane gledamo u njezinu **povijesnom kontinuitetu** (kao **uostalom i sebe same**)« (Carić, 2005: 364).<sup>2</sup>

Ta je suigra i suigra prošlosti i sadašnjosti: spajanje svakodnevice, ali i povijesnog naslijeđa, arhetipova, što stoje skriveni iza naših svakodnevnih gesta.

Hvarska publika, naime – nastavlja Carić – uživa u privatnom poznanstvu (ili rodbinskoj vezi)! »Mi ne igramo ZA puk, već S pukom. To možemo jer znamo s kim igramo!« (Carić, 2005: 364).

Ovo mi se čini osobito važnim momentom, specifičnošću otočke situacije. U ostalim je teatrima, u drugim je gradovima, barem u onima

---

<sup>1</sup> Dijelove teksta istaknula Dubravka Crnojević-Carić.

<sup>2</sup> Dijelove teksta istaknula Dubravka Crnojević-Carić.

u kojima sam i sama igrala (Osijek, Dubrovnik, Zagreb) važna određena distanca spram glumaca odnosno izvođača: gledatelj uživa u nepoznatom nekom, izdvojenom i udaljenom, »izuzetnom« pojedincu, koji je ujedno jedna od brojnih mogućnosti samog gledatelja. No upravo je ta **distanca**, nepoznavanje obiteljske slike izvođača, njegovo **izuzeće od zajednice, komune**, nužna a da bi se moglo kvalitetno i predano »suigrati«, »poistovjetiti se sa...«, »prihvatiti« izvođača.

Hvarska pak situacija ne priželjkuje od izvođača tu vrst izuzetnosti. Upravo obratno. Ključna je **uključenost, a ne izuzeće**. Riječ je o malenoj zajednici gdje se pojedinac **spaja s onim drugim** na osobit način: oni koji dolaze izvana uistinu su samo oni koji ovise o brodu koji brzo »prohodi«, bivanje je »došljaka« na vrlo jednostavan način podložno kontroli.

Oni, trajno boraveći na istom prostoru, mahom su »svoji«, »svojta«. U situaciji »kada smo **svi svoji**«, a u teatru se nužno susrećemo s onim drugima – taj je »susret s drugim« okrenut paralelnim i **prošlim drugima u nama**.

U Carićevim je hvarskim predstavama gotovo svaka familija komune (u kojoj izvođači žive) uključena, predstavljena, zastupljena. Na taj je način potvrđeno **uključenje svih prisutnih** u povijesni kontinuum, to je **zajednički ritual**. Svatko je od prisutnih dijelom kulturne tradicije, jedna od karika u lancu; jednom je na sceni ovaj, a sutradan već onaj koji te gleda.

Uloge koje preuzimaju mijenjaju se. Brojni glumci igraju početka djecu, a kako odrastaju ili stare, preuzimaju uloge odraslih aktera i/ili očeva, dok njihovi potomci preuzimaju uloge djece. Ma što radili danju za održavanje svakodnevne egzistencije, bili Hvarani po profesiji liječnici, ribari ili bilo što drugo, postoji nešto što u svima intenzivno vibrira i mimo svakodnevnih briga: to je paralelni prostor simbola, kolektivna svijest, naslijeđe.

Teatar je, dakle, neotuđivi dio bića svakog iz komune i **isključuje staleške razlike**.

Osim toga, »biti tek **jednom od karika u lancu**«, **podrazumijeva i međugeneracijsku bliskost.**

\* \* \*

Hvarani, dakle, odrastaju uz kazalište i ono što ih povezuje jest – prostor! Prostor u kojem su rođeni, u kojem su odrastali i starjeli, **prostor otoka, prostor grada, prostor teatra**, ali i – *simbolički* **prostor kazališne predstave.**

Na određeni je način to i zrcalo **stalnih maski** koje nosimo i mijenjamo pod prinudom protoka vremena.

#### 4. OTOČANIN U POTRAZI ZA DRUGIM OTOCIMA

Možda je sve do sad navedeno razlog Carićeva specifičnog shvaćanja odnosa kazališta i komune te njegova čvrstog vezivanja za gradove-otoke i kazališta-komune u kojima je radio. Naime, Carić je za svog relativno kratkog života (53 godine) režirao 82 (osamdeset i dvije) predstave u različitim gradovima, kojima se opetovano kao redatelj vraćao. Carić kaže u jednom od intervjua: »**Kazališta čine gradove!**« (2011:152).<sup>3</sup> »Kazalište«, naime »mora imati i funkciju **generatora jednog komunalnog osjećaja**« (2011: 152).<sup>4</sup>

\* \* \*

---

<sup>3</sup> Iz razgovora s Ljubomirom Stanojevićem: »Ljubav bez velikih riječi«, iz 1997. godine, *Glas Slavonije*; dijelove teksta istaknula Dubravka Crnojević-Carić.

<sup>4</sup> Iz razgovora s Ljubomirom Stanojevićem: »Ljubav bez velikih riječi«, iz 1997. godine, *Glas Slavonije*; dijelove teksta istaknula Dubravka Crnojević-Carić.

Na svoja se kazališna putovanja zaputio iz ulice u kojoj je živio (Gojava BB)<sup>5</sup> kao sedmogodišnjak. Tada je i ondje formirao svoju prvu družinu, koja je imala vrlo ozbiljan pravilnik (u svojoj je knjizi *Otok* Carić objavio taj Pravilnik. Pisan je rukom dječaka i ima 8 točaka. Citiram neke dijelove:

»Pravilnik kazališne družine Jadran: 1. Član koji dobije 4 pismene kazne isključuje se iz kluba.

Stroži prestup = pismena kazna

Lakši prestup = usmena kazna

Tri (3) usmene = jedna (1) pismena [...]

4. Ako neki član otkáže svoju ulogu prije priredbe ostali članovi ne smiju se družiti s njim jer je proglašen 'izdajicom'.

Prestup = usmena kazna [...]

8. Namjerno kočenje uspjeha priredbe strogo je zabranjeno

Prestup = pismena kazna« (Carić, 1977: 25, 26 ).

U Zagrebu je, pak, kao mladić, osnovao jednu od prvih putujućih družina sedamdesetih godina prošlog stoljeća (1974.), pod nazivom *Osamljena srca*,<sup>6</sup> vjerojatno imajući na umu kako je »družina« nešto što obećava trajnije savezništvo od rada na jednoj predstavi ili projektu, te da je »družina« postavljena na drugačijim temeljima negoli je privremeno formirani ansambl.

No družine koje je osnivao očito nisu urodile plodom kakav je očekivao, te je Carić krenuo na daljnji put u potrazi za **idealnom komunom**. Tako je niz godina vodio Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, potom dubrovačko Kazalište Marina Držića (zapošljava se tamo 1987. godine), slijedi njegov dugogodišnji rad u Gradskom kazalištu *Komedija* u Zagrebu pa angažman na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

---

<sup>5</sup> Sada ova mala i kratka hvarska ulica nosi upravo ime Marina Carića.

<sup>6</sup> Neki od članova družine bili su: Slobodan Šnajder, Nada Abrus, Drago Mlinarec, Darko Ćurdo, Jadranka Matković, Ranko Tihomirović, Niko Pavlović...

U međuvremenu je trajno putovao te režirao i u kazalištima koja mu nisu bila matičnim kućama, radeći kao dramaturg ili redatelj koji se trajno vraća ansamblu koji osjeća »svojim«.

## 5. NOMAD ILI ETNOLOG-ISTRAŽIVAČ

Međutim, ne bi se moglo reći da je Marin Carić bio redatelj-**nomad**. Naime, nomadi donose u razne komune svoju izdvojenu osobitu estetiku, doduše (kako kaže Brook), prilagođavaju se, svjesno ili nesvjesno, publici za koju igraju (drugačije se igra *Kralj Lear* u Engleskoj, a drugačije zvoni ista ta izvedba u Philadephiiji – piše, primjerice, Peter Brook).

Carić nije bio tipični redatelj s koferom u ruci.

Putovao je od grada do grada, trajno im se vraćajući, ne na način putujućeg trgovca, putujućeg zabavljača ili graditelja koji nosi sa sobom svoje u nekom drugom prostoru detaljno naslikane sheme. Carić je putovao na način **etnologa-istraživača** prostora i povijesti tog prostora. On nije bio redatelj od kojega se naručuju režije: Carić je naime gradio repertoar zajedno s onima koji su vodili teatar u kojem je radio.

Tako svom dobrom prijatelju i kolegi, tadašnjem direktoru drame u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu, Ljubomiru Stanojeviću, piše: »[...] vani je kiša, svoj sam repertoar za sljedeću sezonu završio, a tvoj teatar volim, kao i tebe uostalom, pa se malo petljam, mada uopće ne očekujem da se ovo realizira. Dapače, siguran sam da neće, ali to mi nimalo ne kvari zadovoljstvo ove večeri. Složio sam svoj repertoar, pa sada mislim i na tvoj. Pada mi na pamet naime *Kroćenje goropadnosti*« (Stanojević, 2011:157). Ta je uloga idealna, kako kaže, za Vlastu (Ramljak) koja je »u najboljim godinama za Caterinu, poslije će joj biti malo prekasno, a prije bi bilo opasno, to treba igrati glumica s iskustvom inače se lako sklizne« (Stanojević, 2011:157) i Ivana Brkića. »Brko je, poslije Verrija, najsprem-

niji glumac za Petruccia! Dovoljno bi bilo da samo njih imaš da ozbiljno misliš o stavljanju ovog komada na repertoar» (Stanojević, 2011: 157).

Jednako je tako mislio i o **zadarskom lutkarskom kazalištu**<sup>7</sup> i njegovu repertoaru, na kojem je radio i službeno niz godina.

\* \* \*

Svaki put kad bi se zaputio u neki novi grad, pripremao se dugo: ne samo za rad na predstavi, već se prvenstveno bavio poviješću tog grada, njegovom kulturnom baštinom, ali i aktualnim zbivanjima. Raspitivao se o broju publike, kao i o sastavu publike koja posjećuje kazalište. Mislio je o situaciji u teatru, o ansamblu. Upoznao je povijest tog specifičnog kazališta i pokušavao ustvrditi što se zbiva: raspitivao se tko su gledatelji i što bi njima, gledateljima, bilo važno vidjeti na pozornici, kao i što bi glumcima tog ansambla bilo važno igrati.

Ili, kako je točno ustvrdila Željka Turčinović: »Čvrsto se vezivao uz sredine u koje bi došao (budući da bavljenje kazalištem za njega nije bilo samo režiranje predstava, već 'cjelovito režiranje kazališta' – sintagmu upotrijebio Davor Špišić), a to je podrazumijevalo i temeljito bavljenje repertoarom, mentalitetom sredine, te lokalnom/regionalnom dramskom literaturom, kao i proučavanje jezika, govora i običaja u kojima je često nalazio najiskonskije kazališne situacije« (Turčinović, 2011: 140).

Slično je postupao i djelovao i u kazalištu u **Mostaru**, a pred konac života intenzivnije se počeo baviti i Hrvatskim narodnim kazalištem Ivana pl. Zajca u **Rijeci**.

---

<sup>7</sup> To je činio i u Zadru, u gradu u kojem je radio nekoliko predstava. Osmišljavao je kazališni repertoar, kao savjetnik i dramaturg, pri čemu je sugerirao i koga bi bilo važno primiti u angažman te koje bi predstave trebalo igrati kako u danom trenutku, tako i dalje, u kontinuitetu razvoja ansambla i teatra.



## 6. OTOK – OSIJEK

No, možda je najobuhvatnija veza ostvarena s gradom smještenim na tlu jednog nestalog mora, Panonskog mora; riječ je o vezi s već spomenutim gradom Osijekom.

Namjerno ističem Carićevu povezanost s Osijekom, a ne govorim samo o Carićevu angažmanu u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Naime, njegov redateljski angažman jest začet u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku (odakle je krenuo), ali je bila naglašena i njegova suradnja s Dječjim kazalištem *Branka Mihaljevića*, kao i s osječkom akademijom dramske umjetnosti (tada je to bilo Područno odjeljenje zagrebačke akademije) te s institucijom Osječko ljeto.

\* \* \*

Zaustavimo se na tren na Carićevu odnosu s gradom-komunom Osijekom i počnimo redom:

1. Počelo je, dakle, s predstavom *Esekerski zaljubljenici* 1986. godine. Carić kaže: »Htio sam raditi predstavu koja će biti osječka, o Osijeku, za Osijek. Htio bih da predstava ostane dugo na repertoaru i da je vidi mnogo publike« (Stanojević – Carić, 1997.). Krenulo je s prilagodbom Goldonija, nastavilo se s Pirandellom i *Večeras improviziramo* (1987.),<sup>8</sup> slijedilo je

---

<sup>8</sup> Radeći Pirandella, Carić kaže u svom razgovoru za novine Draženu Bađunu, kako je taj tekst »pohvala kazalištu i kazališnoj umjetnosti [...] stvarnija je stvarnost od prave stvarnosti [...] Tako je završna slika *Večeras improviziramo*, kad glavna glumica umire zbog velike ljubavi prema teatru, prava sinteza onog najboljeg što teatar nudi publici [...]« (Bađun, 1987; Stanojević, 2011: 153).

»Glavna glumica (D. Crnojević) košmarno prolazi pokraj kolega i odlazi k dubini scene gdje je scenograf Turina postavio zid s ogledalima. Zid se otvara, glumica prolazi kroz artifičijelnu refleksiju gledališta, teatra i svijeta. Umnažajući se u trostruku silhuetu, odlazi posrćući pod težinom ostvarene uloge, koja se već

Shakespeareovo *Kroćenje goropadnosti* (1989.),<sup>9</sup> nikad izvedeni *Tartuffe*, pa ratna *Slavonska Judita* (1993.).<sup>10</sup>

U Osijeku je Marin na trenutak našao svoju idealnu družinu, te kaže: »Ja sam tada [...] shvatio da se nalazim pred mladim, obrazovanim, osviještenim i talentiranim ansamblom, koji mi nije generacijski udaljen, a kojemu sam ja prirodni autoritet. [...] Od toga trenutka režiram lakše, radosnije, mudrije i bolje [...] Ukratko; prestao sam biti mladić, a mogao sam ostati mlad« (Stanojević, 2011: 152).

Paralelno je krenuo Carićev angažman i rad s osječkim studentima glume, ali i rad na nizu predstava u dječjem kazalištu: *Božićna priča* (1993.), Gavranov *Tata na dar* (1995.), te gotovo legendarna *Djevojčica*

---

lomi u krhotine zaborava i ulazi u izlomljenu sliku što se sklopila nad njezinim nestankom« (Špišić, 1987; Stanojević, 2011: 154).

<sup>9</sup> »Pijanac iz prologa sanja Ljubav/kazalište. Kad se probudi, gruba realnost krčme više nije ista: oplemenjena snom, ljubavlju i kazalištem, naizgled je ista: bačve, sijeno, smrad, ali su On i Ona neki potpuno novi ljudi. Takvo katarktično djelovanje nema nijedna Willova komedija. Publika se smije i istovremeno osjeća Poeziju«, piše Carić u svom privatnom pismu tadašnjem direktoru drame HNK-a u Osijeku, Ljubomiru Stanojeviću, koje je i objavljeno u programskoj knjižici osječkoga *Kroćenja goropadnosti* (Stanojević, 2011: 157).

<sup>10</sup> *Slavonska Judita* igrana je tada prvi put nakon praizvedbe u XVIII. stoljeću. Zabilježio ju je T. Matić, a režirao ju je kao »arhivski nalazak« upravo Marin Carić. Predstava je igrana s velikim uspjehom u HNK-u u Osijeku te je bila odlično prihvaćena i od strane kritike, kao i od publike.

sa *žigicama* (1996.).<sup>11</sup> A završilo je postumno – predstavom Oscara Wildea *Sretni kraljević* (2003.).<sup>12</sup>

\* \* \*

No, osvrnut ću se detaljnije na manje spominjanu ali značajnu te, kako kritika piše, »veličanstvenu proslavu 800. obljetnice prvog spomena grada Osijeka« (konac lipnja 1996. godine). Kako Ljubomir Stanojević piše u *Obzoru*: »Osijek je pretposljednog dana lipnja [...] doživio jedan od [...] zvjezdanih trenutaka, u kome **duh zajedništva i osjet ugođe** nadrastaju sve one krucijalne probleme turbulentne svakodnevice. *Osijek mu je ime* naziv je priredbe o kojoj je riječ, a koju su Osječani u samom srcu svojeg grada – drevnoj Tvrđi – ne samo pohodili u doista impozantnom broju

---

<sup>11</sup> Carić tih godina paralelno radi i na Područnom odjeljenju u Osijeku AKFTV iz Zagreba, ali uprizoruje i lutkarske predstave koje su igrane dugi niz godina, te su osvojile brojne nagrade i putovale ne samo Europom već i drugim kontinentima. Tako, zajedno sa mnom kao koredateljicom i Željkom Zoricom Šišom, kao scenografom i autorom lutaka, uprizoruje *Djevojčicu sa žigicama*.

Ljubomir Stanojević piše: »Kao poantu kazališnog rada – a bilo bi uputno reći i svjetonazora (što je kudikamo više od poetike!) – Dubravka i Marin Carić uprizorili su *Djevojčicu sa žigicama* H.C. Andersena u svojem specifičnom viđenju« (Stanojević, 2011: 161).

<sup>12</sup> Citiram dio iz privatnih bilježaka Marina Carića, koje je zapisivao na marginama dramatizacije ove bajke, pripremajući se za režiju, koju sam realizirala nakon njegove smrti: »Dobra djela *Sretnog princa* nadahnuta su poezijom: vanjski je sjaj skrivao praznu nutrinu, sad, u smrti, on će se odreći safira, dragog kamenja i zlata za sreću nepoznatih ljudi.

Tek sada, u smrti, može promatrati, može *vidjeti* život.

Razumije tragičnost života. I sam žrtva te tragičnosti – razumije Poeziju. I daje se drugima.

To davanje je Poezija sama.

To je Wilde koji je čitao Andersena« (Stanojević, 2011: 163).

od nekoliko tisuća ljudi, već su i istinski uživali...<sup>13</sup>» (Stanojević: 2011: 162, 163).

Carić kaže: »Kazalište je mjesto gdje se **konstituira svijest o prošlosti** grada, njegovu duhu, gdje se razumije njegova prošlost, što je neophodno da bi se mogla **živjeti njegova sadašnjost**«<sup>14</sup> (Stanojević, 1986., te 2011: 152).

U tom se smjeru borio i za **očuvanje statusa dubrovačkog kazališta** – u trenucima krize (kada je postojala tendencija odvajanja Kazališta Marina Držića i Ljetnih igara, 1990. godine), apelirajući u svom pismu da se razmotre budući potezi kako se dubrovačko kazalište ne bi ugasio poput šibenskog ili zadarskog kazališta. Pri tom je studiozno analizirao odnos broja stanovnika grada, sastava publike i repertoara.

## 7. REDATELJ CJELOVITOG KAZALIŠTA JEDNOG GRADA

Dakle, Carić je trajno, kako kaže Davor Špišić, režirao »cjelovito kazalište jednog grada, a ne predstavu«. Bavio se kazalištem kao mjestom koje je ključno za komunu, za razvoj zajedništva. Nije htio svojom estetikom šokirati (Brook kaže: »jedina je nevolja sa žestokim šokovima što se oni otrcaju«, 1972: 55); već je svojim redateljskim i dramaturgijskim potezima nastojao igrati s publikom, »ne prezreti njezin ukus«, već ga »polagano mijenjati«.

»Radeći na mjestu na kojem radi [...] upoznao je (tu) publiku. Pomirio se s tim da (zasad) nema druge, ne mrzi je zbog toga, ne prezire je ni ne ponižava svojim predstavama, ali je istodobno, sudeći po tekstovima koje za nju – a ne za neko drugo gledateljstvo – bira i načinu na koji ih režira, pokušava postupno ih odučiti od nekih starih navika. Ili, barem, radi na

---

<sup>13</sup> Dijelove teksta istaknula Dubravka Crnojević-Carić.

<sup>14</sup> Dijelove teksta istaknula Dubravka Crnojević-Carić.

tom da gledatelji predstava po njegovu izboru i u njegovoj režiji počinu stjecati i neke druge navike« (Turčinović, 2011: 141).<sup>15</sup>

## 8. RITUALNO PONAVLJANJE

Osim toga, Carić je držao kako kazališna predstava **dugotrajnim izvođenjem**, postaje mjestom prepoznatog zajedništva različitih: »Predstava postaje vrijednost koja **ritualnim ponavljanjem kroz godine i godine**, od karnevala do karnevala, od pira do pira, postaje vlasništvo sviju!« (Carić, 2005:381; Ivanković, 2011: 171).<sup>16</sup>

\* \* \*

Mnogo je puta u tome i uspio: sjetimo se samo da se i danas igraju ne samo njegove predstave koje je radio u Hvaru (*Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* – premijerno izvedeno 1970. godine, *Ribanje i ribarsko prigovaranje* – premijerno izvedeno 1991. godine, *Stori letrat* – premijerno izveden 1992. godine), već se do dana današnjeg u Zagrebu igra i lutkarska predstava *Vuk i sedam kozlića* (premijera je održana 9. svibnja 1998., a režiju potpisuju Dubravka i Marin Carić).

*Djevojčica sa žigicama* (premijera je održana 1996., režiju također potpisuju Dubravka i Marin Carić) igrana je do nedavno, slično kao i *Judita* (premijera 22. travnja 1991.) u zadarskom lutkarskom kazalištu.

Nedavno je trebala biti obnovljena i dugo igrana predstava Branka Mihaljevića *Božićna priča* (koju su režirali Dubravka i Marin Carić, 1993.) u Osijeku. Doduše, zbog nesporazuma oko autorskih prava, sadašnji je

---

<sup>15</sup> Dijelove teksta istaknula Dubravka Crnojević-Carić.

<sup>16</sup> Dijelove teksta istaknula Dubravka Crnojević-Carić.

ravnatelj kazališta Dječjeg kazališta *Branko Mihaljević* u Osijeku, Ivica Lucić, prvo javno istaknuo kako se radi o obnovi predstave, a onda ju je odlučio sam režirati (premijera u Lucićevoj režiji: 5. prosinca 2015.).

\* \* \*

Marin je Carić u svim gradovima-otocima, tragao za specifičnostima, kako jezičnim, tako i kulturalnim.

**Grad, komuna, kazalište, otok** – to je mjesto u kojem smo odvojeni, stavljeni u poziciju manje-više prisilnog zajedništva, te tu, na istom prostoru, proživljavamo različite trenutke, kako one dobre, tako i one manje dobre.

Te je otoke Carić pokušavao povezivati na brojne načine: pa i **gostovanjima u teškim uvjetima** (tako je povezivao tijekom Domovinskog rata Hvar i Osijek; Zadar, Dubrovnik, Split). Povezivao ih je tim prigodama i »tematski«. Težio je tomu kako bi se oni koji plove, tj. »gostuju« vratili obogaćeni, baš kao što su bili »obogaćeni« i oni kojima je predstava »doplovila«.

Za Carića je svaki grad u kojem je radio bio novi otok koji je upoznao.

## 9. POLITIKA?

Kako to da sam na početku ovog izlaganja spomenula i politiku?

Naime, tkogod je poznao Marina, sigurno je od njega čuo rečenicu koju je često ponavljao: »[...] ne volim nikakve ni ideološke ni estetske dogme [...] kazalište je meni mjesto zajedništva, intelektualne igre ali i pučke svečanosti«.

Jedan je od rijetkih redatelja koji je **povezivao pučko i posvećeno**, amatersko i profesionalno, i bio je zasigurno jedan od onih koji su prvenstveno radili na **zajedništvu, usklađivanju**, a manje na šoku ili uznemiravanju. Neki su znali tvrditi kako nije dovoljno radikalno djelovao, kako se previše »meko« približavao publici, te da nije reagirao dovoljno »oštro«. No je li tomu uistinu bilo tako?

Analizirajući njegov rad u Gradskom kazalištu *Komedija*, Željka Turčinović kaže: »Marin Carić je kao kazališni čovjek bio spreman na kompromise zbog struke i publike, ali nikad zbog politike ili vlastite taštine« (2011:140-141). Carić je uistinu imao uvijek na pameti publiku i grad-otok-komunu unutar koje djeluje. To je bio Marinov svjetonazor, njegova specifična estetika, koja je u sebi uključivala kulturološka i sociološka pitanja.

Naime, vidjet ćemo kako je njegov odnos spram teatra objašnjiv i preko stava Jeana Duvignauda o odnosu teatar – komuna. Objasnit ću. Kad se osvrnemo na ključne reference i autore na koje se Carić trajno poziva, riječ je o tri ključna autora. To su:

- 1) **Brook** (i njegovo tumačenje pučkog teatra kao grubog, ali i insistiranje na povezivanju, prepletanju različitog u jednom: posvećenog teatra, grubog ili pučkog, pa čak i mrtvačkog teatra),
- 2) stari **Grci** (prvenstveno Eshil),
- 3) te **Shakespeare**.

Zanimljiva je i znakovita ta Carićeva predanost Grcima i Shakespeareu, pogotovo ako to pročitamo iz pozicije Jeana Duvignauda. Naime, Duvignaud povezuje Grke i Shakespearea baš s teatrom koji je usko vezan uz komunu u kojoj nastaje i za koju »radi«.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> O tome piše Mirjana Miočinović: »Divinjo ističe sličnost pojava u englesko-španjolskom pozorištu XVI stolecja sa pojavama u grčkom pozorištu izvlaćeci iz toga zaključak i o srodnosti socijalnih prilika [...] Grčkom scenom dominira ona ista 'kriminalna ličnost', ista atipična, izolovana, jeretička figura čija individualnost podleže kazni [...] Oni su tu, smatra Divinjo, samo kao ilustracija

Carić zaključuje: »Kazalište je traganje za smislom, pokušaj razumijevanja. Stoga je takozvano političko kazalište uvijek i nužno pojednostavljivanje pitanja [...] kad stari Grk ide jednom godišnje u kazalište, on ide s osjećajem sudjelovanja u važnoj društvenoj političkoj svečanosti. On ide po neke direktne odgovore na direktna politička pitanja, koja muče njega i njegovo društvo, ali on, prije svega, ide tamo gdje će komunicirati s bogovima. Kada Shakespearov sugrađanin ide u teatar i on, također, ide čuti jasne, uobičajene teme iz života, koje zovemo i političkim, ali on ide prije svega tamo da se dobro zabavi. Kazalište je taj čudan spoj potrebe za religijom i zabavom« (Opranović, 1990.; Carić, 2011: 260),<sup>18</sup> ali je određeno, uvijek, i politikom.

## 10. ETIKA BRIGE O RAZLIČITIMA

Gledajući na Carićev rad iz perspektive trenutno vibrirajućih teorija o politici otpora, ali i iz perspektive dviju suprotstavljenih paradigmi, »paradigme zaštite iz straha« kojoj je imanentno »isticanje vrijednosti poput autonomije, samodovoljnosti, izgrađeno na marginalizaciji ili čak negaciji zavisnosti i ranjivosti« (Sevenhuijsen, 2010: 26) i »paradigme etike brige«, izgrađene na spoznaji o međusobnoj ovisnosti i povezanosti kao temeljnoj karakteristici ljudskosti, koja implicira da je svatko ranjiv, umjesto da projicira vulnerabilnost na izdvojene grupe« (Sevenhuijsen, 2010: 27), Carića bismo mogli pročitati kao onoga koji se priklanja drugoj

---

nagona za slobodom, kao demonstracija volje za slobodom koja mora imati naglašeno antisocijalna obeležja, ako se socijalno shvati kao mera predostrožnosti, kao barijera koja sprečava 'delotvornu intervenciju slobode'. Pozorišni je prostor, tako gledano, samo mesto na kojem društvo projektuje svoje osećanje krivice što nije kadro da da 'slobodi egzistencijalnu realnost'« (Miočinović, 1978: XIX).

<sup>18</sup> Dijelove teksta istaknula Dubravka Crnojević-Carić.



opciji (»ženskoj poziciji«), poziciji brige za drugoga, koja je ujedno i »kritička i utopijska« (Sevenhuijsen, 2010: 27).

Promjena je i ozdravljenje društva radom u teatru za njega bilo ne samo mogućnost, već i imperativ. Carić »računa na društveno osvješćivanje potaknuto osvjetljenjem u podjednakoj mjeri i na istoj razini izvođača na sceni i gledatelja u publici koji postaju ili ostaju dijelovima iste, hvarske i kazališne komune, zajednice« (Muhoberac, 2011:168). Prostor je predstave, naime, za Carića, svojevrsni razgovor onih koji gledaju i gledanih, o sudbini koju svi dijele.

## LITERATURA

- Brook, Peter (1972.), *Prazni prostor*, pr. Giga Gračan, NZ Marko Marulić, Split.
- Bađun, Dražen (1987.), »Igra i stvarnost« (razgovor s Marinom Carićem), *Glas Slavonije*, 4. listopada, Osijek.
- Carić, Marin (1977.), *Otok*, CDD, Zagreb.
- Carić, Marin (2005.), »Hvarsko pučko kazalište«, u: *Hvarsko kazalište* (zbornik radova skupine autora), priredio Nikša Petrić, Hrvatski književni krug, knj. 6, Split.
- Crnojević-Carić, Dubravka (2011.), »U potrazi za izgubljenim zavičajem«, u: *Marin Carić*, ur. Hrvoje Ivanković, ITI Zagreb; Zagrebačko kazalište Komedijska.
- Duvignaud, Jean (1978.), *Sociologija pozorišta/kolektivne senke*, predgovor Mirjana Miočinović, prevela Jelena Jelić, BIGZ, Beograd.
- Ivanković, Hrvoje (2000.), *Portret umjetnika u drami* (tekst razgovora Hrvoja Ivankovića s Marinom Carićem koji se vodio u lipnju 1998. godine) sv. IV, Biblioteka Hrvatski radio, Zagreb.
- Ivanković, Hrvoje, (2011.), »Carićeva dubrovačka dionica« u: *Marin Carić*, ur. Hrvoje Ivanković, ITI Zagreb; Zagrebačko kazalište Komedijska.
- Ivanković, Hrvoje (2011.), »Mi, baščinci – o Carićevim postavkama djela starih hrvatskih pisaca« u: *Marin Carić*, ur. Hrvoje Ivanković, ITI Zagreb; Zagrebačko kazalište Komedijska.

- Miočinović, Mirjana (1978.), »O Divinjoovoj Sociologiji pozorišta«, u: Duvignaud, Jean, *Sociologija pozorišta/kolektivne senke*, BIGZ, Beograd.
- Muhoberac, Mira (2011.), »Marin Carić i Hvarsko pučko kazalište« u: *Marin Carić*, ur. Hrvoje Ivanković, ITI Zagreb; Zagrebačko kazalište Komedija.
- Opranović, Branka (1990.), »Marin Carić o svom izgubljenom zavičaju – Proserpini je dobro u paklu«, *Bilten 35. jugoslovenskih pozorišnih igara*, Novi Sad.
- Sevenhuijsen, Selma (2010.), »Vrednosti koje (p)održavaju život: etika brige o ranjivosti i zaštiti«, u: *Same sebi na prvom mestu*, ur. Sunčica Vučaj, Žene na delu, Beograd.
- Stanojević, Ljubomir (1986.), »Od kazališta se odmaram u kazalištu« (razgovor s Marinom Carićem), *Vjesnik (Danica)*, 16. ožujka, Zagreb.
- Stanojević, Ljubomir (1997.), *Ljubav bez velikih riječi* (razgovor s Marinom Carićem), *Glas Slavonije (Magazin)*, 9. kolovoza, Osijek.
- Stanojević Ljubomir (2011.), »Osječke režije Marina Carića«, u: *Marin Carić*, ur. Hrvoje Ivanković, ITI Zagreb; Zagrebačko kazalište Komedija.
- Špišić, Davor (1987.), »Posrnula utroba iluzije«, *OKO*, 2. srpnja, Zagreb.
- Turčinović, Željka (2011.), »Povratak u Zagreb«, u: *Marin Carić*, ur. Hrvoje Ivanković, ITI Zagreb; Zagrebačko kazalište Komedija.

## POPULAR AND POLITICAL IN THE PERFORMANCES DIRECTED BY MARIN CARIĆ (THEATRE AND COMMUNITY)

### *A b s t r a c t*

In this paper I will talk about the treatment of folk theatre and popular theatre in the whole directing work of Marin Carić. When directing classics of local and international literature, Carić connects theatre and commune (community). In that way he speaks about crossing boundaries between popular and elitistic, about relationship between individually and collectively, conscious and unconscious, culture and politics.

Key words: Marin Carić; theatre; popular; commune; collective; politics